

El discurso estético en las novelas de Zola

ISABEL VELOSO
U.C.M.

Estamos acostumbrados a estudiar el discurso estético de Émile Zola únicamente en el marco de sus obras teóricas en las que Zola actúa como un ciertamente particular crítico de arte. Sus *salones* o sus obras en defensa de la nueva estética impresionista, han sido ampliamente estudiados, desde la tesis de Patrick Brady hasta los frecuentes artículos aparecidos en *Les cahiers naturalistes*. Sin embargo, poco se ha estudiado la proyección de estas y otras ideas estéticas en las obras de creación.

Al hablar de *estética* nos estamos refiriendo a una triple manera de aproximación a la realidad, eje primordial de toda la conciencia escritural en Zola. Esa triple perspectiva se correspondería con:

- una **estética del objeto**, que traduciría la búsqueda de un equilibrio plástico en lo que respecta a formas, colores, texturas, juegos de luces y sombras, etc. Aquí tampoco la práctica textual sigue del todo las directrices de los escritos teóricos. Junto con la actualización de las tendencias estéticas finiseculares, encontramos al Zola pintor, un innovador que anuncia la estética del arte moderno al intuir asombrosamente las teorías sobre los efectos del color¹ enunciadas más de medio siglo después, al tiempo que revive técnicas de los maestros barrocos, por ejemplo.

¹ Nos referimos muy especialmente a los escritos teóricos de W. Kandinsky.

- una **estética del sujeto**, que nos llevaría a desvelar la relación emocional que el yo, narrador y actante, mantiene con las cosas. Esta perspectiva viene a reivindicar el protagonismo que el yo mantiene en la creación, por otro lado necesariamente autónoma respecto a cualquier finalidad ideológica o mimética.

Desde la distancia que nos ofrece ahora la historia, bien podemos reconocer aquí la segunda fase en la evolución de las ideas estéticas, que despojaron el arte de su historicidad para personalizarlo: *S'il y a l'art des nations, l'expression des époques, il y a aussi l'expression des individualités, l'art des âmes* (Zola, 1989: 45), abriendo paso a la estética simbolista y expresionista; evolución que continuó, ya a principios del XX, con la abstracción y los suprematistas rusos y su autonomía del arte respecto al mismo sujeto, en busca de lo puro y eternamente artístico.

- una **estética del objeto-sujeto trascendidos**, puerta inevitable para la interpretación simbolista de los textos de Zola. como ya hemos mencionado, esa presencia del sujeto facilita la autonomía del arte respecto a la realidad mimética y la verdad óptica que aparecen ahora *recreadas*, interpretadas por el sujeto que las percibe y que busca en ellas su potencial expresivo. El objeto trascendido nos aporta una nueva realidad, desconocida, que sólo el artista nos puede ofrecer a través de la simbología. Es el paso de la sensación y la impresión al símbolo, paso que Zola estuvo a punto de dar de un modo generalizado, si hubiera vivido más tiempo. Se trata de una transcendencia llevada a cabo especialmente a través de la luz y el color, que termina por olvidar prácticamente el objeto mismo, convertido en un pretexto, justificando en cierta medida la arriesgada denominación de *simbolismo impresionista* aplicada a muchas de las descripciones zolianas².

En las obras de creación, este camino estético tiene en el fenómeno religioso uno de sus motores esenciales; rastreando la vivencia existencial y estética de la religión, podemos precisar una lenta pero implacable transformación de los textos de Zola, desde el naturalismo hasta el simbolismo. El desarrollo descriptivo de una realidad nace siempre de una aproximación *impresionista* que la recrea en función de la finisecular noción de **energía**, en lugar de la tradicional representación de la materia según la forma, la

² Siendo las descripciones el espacio más propicio para una escritura mimética, curiosamente es allí donde encontraremos los niveles más acusados de recreación analógica.

masa o la textura. Pero aunque las descripciones zolianas pretendan reflejar la percepción óptica de las variaciones de intensidad que esa energía experimenta a través de la luz y el color, éstas no se quedan en la mera trasposición de fenómenos ópticos, en la búsqueda fanática de efectos cromáticos y lumínicos, sino que a partir de ellos, se lanzan hacia la expresión, cauta aún, de una realidad íntima y analógica con la que trascender el parasitismo del objeto y de su descripción mimética. Así veremos cómo el nivel descriptivo, el más tradicionalmente mimético en el naturalismo, sirve de soporte al desarrollo de la evolución estética, no sólo de Zola, sino del mismo siglo.

LA DESCRIPCIÓN EXTERNA AL SERVICIO DE LA TEORIZACIÓN ESTÉTICA

En passant devant la rue du Roule, il [Claude] avait regardé ce portail latéral de Saint-Eustache, qu'on voit de loin, par-dessous le hangar géant d'une rue couverte des Halles. (...)

"C'est une curieuse rencontre, disait-il, ce bout d'église encadré sous cette avenue de fonte... Ceci tuera cela, le fer tuera la pierre, et les temps sont proches (...) le besoin de l'alignement n'a pas seul mis de cette façon une rosace de Saint-Eustache au beau milieu des Halles centrales. Voyez-vous, il y a là tout un manifeste: c'est l'art moderne, le réalisme, le naturalisme (...) qui a grandi en face de l'art ancien (...)"

"Cette église est d'une architecture bâtarde, d'ailleurs; le Moyen Age y agonise, et la Renaissance y balbutie... Avez-vous remarqué quelles églises on nous bâtit aujourd'hui? Ça ressemble à tout ce qu'on veut, à des bibliothèques, à des pigeonniers, à des casernes; mais, sûrement, personne n'est convaincu que le bon Dieu demeure là dedans. Les maçons du bon Dieu sont morts, la grande sagesse serait de ne plus construire ces laides carcasses de pierre où nous n'avons personne à loger... Depuis le commencement du siècle, on n'a bâti qu'un seul monument original, un monument qui ne soit copié nulle part, qui ait poussé naturellement dans le sol de son époque, et ce sont les Halles centrales (...). Saint-Eustache est là-bas avec sa rosace, vide de son peuple dévot, tandis que les Halles s'élargissent à côté, toutes bourdonnantes de vie... Voilà ce que je vois, mon brave! (Zola, 1873: 799).

Le Ventre de Paris, en lo que tiene de antesala de *L'Oeuvre*, especialmente referente al personaje del pintor Claude Lantier, nos ofrece una de las más interesantes reflexiones artísticas de Zola, dentro de una obra de ficción.

La cita que hemos reproducido íntegramente, resulta enormemente densa en contenidos teóricos. Arranca de la sensación que la visión conjunta de la iglesia y del mercado provoca en el temperamento artístico de Claude, próximo por otra parte al del propio Zola, destacándose narrativamente al tratarse de una digresión aislada del grueso del relato, cuya insula-

ridad garantiza en cierta medida la atención del lector. Un atento repaso del texto nos muestra que:

- el tono general del fragmento rehúye lo analógico, pero podemos encontrar un toque simbólico en la elección de un elemento ornamental, no funcional -el rosetón- como metonimia de todo un estilo arquitectónico³.

- apenas si hay descripción física de ninguno de los dos edificios, al menos bajo el prisma habitual de Zola (luz y color); lo que se nos refiere esencialmente es **la forma, la materia y la disposición urbanística**. Pero la elección de tales elementos dista mucho de ser gratuita. Forma, materia y funcionalidad sustentan en gran medida la renovación del arte moderno, propulsada especialmente por la arquitectura.

- *le fer tuera la pierre (...)* es toda una declaración de la evolución que la arquitectura, civil y religiosa, sufrirá en el último tercio del XIX. Claude Lantier ejerce de visionario en lo que a presupuestos estéticos se refiere. Considerada como la primera revolución artística del XIX, la arquitectura del hierro se empezó a emplear hacia 1833 en construcciones menores, invernaderos, etc., hasta que se generalizó tras el éxito de la construcción de Les Halles. Su asociación con el hormigón supuso el acierto de poder contar con la sujeción de tracciones del hierro y la sujeción de empujes del hormigón.

Confía pues Claude Lantier, en una arquitectura que se muestre acorde con los tiempos, muy especialmente en lo que a materiales se refiere, y que termine por suplir a la piedra, del mismo modo que lo moderno termine por desbancar a lo antiguo. Especialmente significativo resulta este desplazamiento de la piedra si se trata de una edificación religiosa, que tradicionalmente encontraba parte de su grandeza y trascendencia en el empleo de tan noble material. Según su discurso, el cambio de materiales debe entrañar necesariamente un cambio de las ideas y creencias: una *iglesia moderna* pierde su esencia, se desvirtúa estéticamente, como se desvirtúan las antiguas creencias en un siglo positivista. Es un ejemplo muy claro de cómo un

³ Saint-Eustache, que se construyó entre 1532 y 1637 sobre una capilla del siglo XII, supone un recorrido arquitectónico por múltiples estilos que van desde el gótico en su planta y estructura general, al clasicismo de su fachada del XVIII, pasando por su decoración renacentista. Como vemos es un canto al pasado que contrasta necesariamente con la *modernidad* del mercado central.

discurso estético de tipo teórico deriva muy sutilmente hacia planteamientos ideológicos.

- Intuye el cambio de la idea arquitectónica de belleza que se está produciendo: el *abandono* de los cánones eclécticos para encaminarse hacia una **estética industrial** y unos móviles prácticos: la belleza en la obra de arte dejará paso a la belleza en la **adecuación a la función**.

- Prevé un siglo industrial, moderno, científico, que dejará en manos de los ingenieros la edificación, puesto que *les maçons du bon Dieu sont morts* (...).

Claude Lantier intuyó muy bien la primera revolución arquitectónica de la segunda mitad del XIX, caracterizada por el empleo del hierro, como material esencial, y el abandono consiguiente del eclecticismo napoleónico. Sin embargo, su obsesión por la modernidad no le permitió prever una tendencia esencial en la arquitectura religiosa, el **goticismo**, ligada enormemente al empleo de nuevos materiales; el hierro y el vidrio permitieron el destierro del principio del *muro sustentador* y su sustitución por la transparencia y la luz del vano, como se puede observar en las obras de Viollet-le-Duc, muy criticado por los modernistas, dada la fidelidad de sus restauraciones góticas, y su discípulo Baltard. Fue él precisamente el encargado de la restauración de la iglesia de Saint-Eustache cuando ésta se incendió en 1840, manteniendo el estilo gótico que domina en su estructura, muy similar por cierto a la de Notre-Dame.

Esa feliz asociación del hierro con el vidrio que sirvió para revivir el gótico, está también presente en la moderna construcción de Les Halles (1853-1912), curiosamente salidas de la misma mano que reconstruyó Saint-Eustache, Victor Baltard, pionero del vidrio en Europa y cuyo saber hacer arquitectónico tanto gustaba a Zola: *Comme architecture, j'aime mieux les Halles, avec leur légère dentelle de fer...* (Zola, 1873: 1615)⁴

La evolución de las ideas estéticas no fue, pues, tan simple como Claude-Zola pensaba: el arte moderno no acabó con la estética antigua, del

⁴ La historia ha venido a contradecir la idea de Claude Lantier - Zola, acerca del triunfo de lo moderno sobre lo antiguo: actualmente el mercado de Les Halles ya no existe. De las primitivas 10 naves de estructura metálica que configuraban Les Halles, sólo quedan dos: una reconstruida en Nogent-sur-Marne y otra en la ciudad japonesa de Yokohama, mientras que Saint-Eustache sigue en pie, convenientemente restaurado.

mismo modo que del centro del positivismo -la inmanencia científica- nació paradójicamente el resurgimiento del espiritualismo, del centro del arte moderno con sus nuevos materiales surgió la renovación de los estilos más antiguos. Estos son planteamientos que pocos teóricos contemporáneos llegaron a percibir claramente, cuanto menos Zola, al que siempre le sobró entusiasmo pero le faltó rigor en sus críticas. Sin embargo, como suele ser habitual en él, lo que su pensamiento no llegó a elaborar, sí lo intuyó su actividad creadora: tras los panegíricos de la arquitectura moderna -Les Halles, los grandes almacenes, etc...- encontramos la revelación inesperada de un sentimiento de delicado lirismo al construir estética y simbólicamente toda una novela en torno a una catedral gótica, *Le rêve*.

LA DESCRIPCIÓN AL SERVICIO DE LA ESTÉTICA IMPRESIONISTA

Aunque tradicionalmente han sido las panorámicas de París en *Une page d'amour* y *La faute de l'abbé Mouret* los textos considerados más impresionistas dentro de la serie⁵, queremos proponer un pequeño fragmento de *Le rêve* como paradigma de esta estética.

Se trata de un *exterior impresionista*, que obedece fundamentalmente al motor estético de la luz y el color. La presencia del nivel analógico es prácticamente nula como nula es cualquier digresión conceptual. Es lo más próximo a la *verdad óptica* que perseguían los impresionistas.

Le soleil enfin la faisait vivre [la cathédrale] du jeu mouvant de la lumière, depuis le matin, qui la rajeunissait d'une gaieté blonde, jusqu'au soir, qui, sous les ombres lentement allongées, la noyait d'inconnu. (Zola, 1888: 863).

Asistimos sorprendidos a un adelanto en cinco años de las series de la catedral de Rouen que Monet pintó en 1893. Es un ejemplo básico de cómo el objeto se desmaterializa, para convertirse en una mancha que sigue los dictados de la luz cambiante.

- El nivel simbólico es muy secundario si lo comparamos con las cuidadosas elaboraciones descriptivas que ya veremos, en las que la estética del

⁵ *Dans tous mes livres, comme vous voyez, j'ai été en contact et échange avec les peintres mais en aucun aussi intimement que dans La Faute de l'abbé Mouret.* (Zola, en Newton, J. 1967: 49).

edificio será un mero soporte a su recreación analógica. La tímida recreación de la catedral en función de su animación, depende totalmente del efecto cambiante de la luz, cambio que da sensación de movimiento, movimiento que da sensación de vida. Pero esa vida analógica, de la que parece disfrutar, es fruto exclusivo de la luz y de sus juegos de sombras y contrastes.

- Se trata de una descripción realizada única y exclusivamente en función de la luz, o más bien de las luces de los diferentes momentos del día y sus respectivos efectos sobre el objeto. Más que nunca los contornos se han difuminado, los detalles, tan explícitos en las anteriores descripciones, se han perdido totalmente, hasta el punto de que la catedral deja de tener poder significativo en sí misma y se transforma en un pretexto para el estudio lumínico.

- Descripciones como la presente, son un ejemplo textual de la técnica de pintura *alla prima* realizada por los impresionistas. Se trata de una técnica de paisajes exteriores fundamentalmente, que pretende captar la realidad visual de la escena en la inmediatez del momento con los efectos instantáneos de luz y color. De ahí que la elaboración del cuadro, en lugar de durar días y días, como en el caso de la pintura académica, se resolviera en una breve sesión⁶. Lo que se perdía de perfeccionamiento y cuidado tratamiento de barnices y colores se ganaba en espontaneidad y frescura. Como la pintura, esta breve pero acertada descripción, es sí cabe más gráfica y elocuente, que un larguísimo párrafo, que empleara muchas más líneas para mostrar el mismo efecto. A nuestro parecer, esta técnica pone de manifiesto una fuerte intuición plástica y estética, tan propia de la pintura impresionista como de la novelística zoliana.

LA DESCRIPCIÓN AL SERVICIO DE LA ESTÉTICA SIMBOLISTA

Si las descripciones de exteriores son más proclives en las novelas zolianas a una estética impresionista, la descripción de interiores se aproxima sorprendentemente a una estética claramente simbolista.

⁶ En el caso de las series de Monet, cada toma tenía una duración de treinta minutos, más allá de la cual, la luz y el color cambiaban notablemente, produciendo un efecto diferente.

La base de esta particular plástica simbolista parte de algo tan prosaico como *iluminación artificial*, que en todas las descripciones se trata de velas (candelabros, cirios, lámparas, etc...), favoreciendo los colores cambiantes y matizados, transformados bajo la evolución de la luz. Como lo que se ilumina son las partes más importantes de la iglesia, altar mayor y coro principalmente, las dependencias más cercanas reciben el reflejo de esa luz, pero las más alejadas se sumen en las tinieblas, como ocurre siempre con las capillas laterales:

(...) elles allaient jusque dans les coins sombres des bas-côtés, aux chapelles perdues dont les ors luisaient (...). (Zola, 1878: 916).

Elles marchaient le long des chapelles noires, enterrées comme des cryptes (...). (Zola, 1888: 921).

Los focos de luz radiante junto a las grandes manchas oscuras nos permiten hablar de *tenebrismo*, muy lejano esta vez del iluminismo impresionista. Los escasos interiores impresionistas nunca están alumbrados por velas, sino por la incipiente iluminación por gas. Los interiores de la iglesia, donde la luz moderna llegó mucho más tarde, ofrecen a Zola una calidad lumínica mucho más rica plásticamente: la luz de la vela es más amarillenta, más móvil, produce muchas más sombras y da más sensación de volumen. Esta iluminación favorece en gran medida la ensoñación y el aspecto onírico del espacio, bases físicas para recreaciones simbólicas posteriores.

Mais elles revenaient toujours au resplendissement du chœur, peint de couleurs vives, éclatant de dorures; un lustre de cristal tout flambant tombait de la voûte; d'immenses candélabres alignaient des gradins de cierges, qui piquaient d'une pluie d'étoiles symétriques les fonds de ténèbres de l'église, détachant en lumière le maître-autel. (Zola, 1878: 916).

Il [l'empereur] se détachait en noir sur le flamboiement d'or, que les évêques allumaient derrière lui. (Zola, 1876: 102).

Au seuil de l'église, chaque nouvel arrivant se détachait une seconde (...) puis se noyait dans les ténèbres intérieures (...) Le chœur flambait (...) avec sa grille dont les rosaces se découpaient en noir. (Zola, 1888: 922).

Anotemos junto a los términos que destacan ese tenebrismo -*ténèbres*, *détacher*, *découper*, *lumière*- uno de los efectos más importantes de la luz de las velas: su reflejo sobre los dorados: *éclatant de dorures*, *flamboie-*

ment d'or. Esta circunstancia, además de acentuar el tenebrismo, introduce en el nivel simbólico el campo semántico del *fuego* y su efecto, el *calor*, presente en términos como *flamber*, *s'enflammer*, *flamme*, *fournaise*, *brûler*, etc... que podemos encontrar por doquier, aun a riesgo de caer en la saturación semántica:

(...) dans cette nuit rouge, brûlait seul, au milieu, un ardent foyer de cierges, des milliers de cierges en tas, plantés si près les uns des autres, qu'il y avait là comme un soleil unique, flambant dans une pluie d'étincelles. C'était (...). l'autel qui s'embrasait. (Zola, 1876: 101).

(...) les cierges se succédaient, se multipliaient (...). Et peu à peu, alors, l'église s'éclaira, se peupla de ces flammes, illuminée, criblée de centaines d'étoiles (...)Maintenant toute la cathédrale brasillait, ardente. (...) Le choeur flambait, avec son autel incendié (...). (Zola, 1888: 922-23).

El campo semántico del calor funciona aquí como un elemento más en la recreación del espacio de la *rêverie*. Este espacio sensorial y emocionalmente densísimo se caracteriza por un abotargamiento de los sentidos donde el yo se pierde, se deja llevar por el hipnotismo mágico de luces y colores, por el calor y los cánticos que acunan y adormecen la conciencia, en una degustación casi física del espacio religioso:

Pauline avait pris Jeanne à côté d'elle pour lui faire partager la bouche de chaleur, sur laquelle elle cuisait doucement, avec une jouissance béate. (...) "Hein! tu as chaud? demanda Pauline. C'est joliment bon." (...) les voix des chantres (...) l'empêchaient de réfléchir; elle ne trouvait rien, elle s'abandonnait au bercement du cantique, goûtant un bien-être dévot (...). (Zola, 1878: 916-917).

La iglesia se transforma en un espacio benéfico para el yo, en cuanto que recreado simbólicamente, lo aleja de la realidad y lo zambulle en una ensoñación ahistórica⁷:

L'église, autour d'elle, lui devenait amicale et douce (...) une cause dernière de sérénité (...) lui rendait l'église chère et l'endormait dans une félicité pleine de tolérance. (Zola, 1878: 917-918).

⁷ En el caso concreto de *Une page d'amour*, la ensoñación eclesial sirve para hacer desaparecer el complejo de culpabilidad que Hélène siente al amar al doctor Deberle. *Une félicité pleine de tolérance* se refiere a esto precisamente, a una iglesia cómplice de amores prohibidos, que aparece en *La conquête de Plassans* o en *La faute de l'abbé Mouret*.

La estética de esta ensoñación correspondería a las pinturas simbolistas ya sean contemporáneas (Gustave Moreau) ya sean antiguas (pintura primitiva medieval):

Mais, brusquement, un suisse écarta d'un geste Mme. Correur (...). La vision avait disparu. Alors, ses paupières battirent (...) et elle resta ahurie, croyant avoir vu quelque vieux tableau, pareil à ceux du Louvre, cuit par l'âge, empourpré et doré, avec des personnages anciens comme on n'en rencontre pas sur les trottoirs. (Zola, 1876: 102).

La absorción del yo profundo y sensorial que ejerce esta particular estética se debe en gran parte a la prolongación del efecto metonímico espacio-actancial que Zola desarrolla dentro de unos parámetros simbolistas: los elementos estéticos se confunden con las emociones y los sentimientos que provocan, recogiendo gran parte de la tradición medieval del arte religioso:

(...) elles eurent un sentiment de délivrance, en levant les yeux vers les hautes fenêtres gothiques de la nef, qui s'élançaient au-dessus de la lourde assise romane. Mais elles continuèrent par le bas-côté méridional, l'étouffement recommença. (Zola, 1888: 921).

Siguiendo esta línea, no podemos obviar la gran baza de la estética religiosa, protagonista absoluta de los interiores góticos preferentemente: *las vidrieras*, que reúnen las obsesiones del talante plástico de Zola: la luz, el color y su transcendencia simbólica.

La rentabilidad plástica del empleo de las vidrieras, radica fundamentalmente en su color, especialmente el alcance simbólico de la pareja rojo-azul.

El *azul*, en su condición de color frío, cualquiera que sea su tono, tiene un *movimiento* que lo aleja del espectador, al tiempo que concéntricamente, en lugar de incidir sobre el ojo, como el amarillo, lo absorbe. Este movimiento se intensifica al oscurecerse el color: cuanto más profundo es, más poderosa es su atracción sobre el que lo contempla. El azul es el color del cielo: cuando oímos la palabra *cielo* siempre lo imaginamos de este color, y por tanto de la condición espiritual.

El azul de las vidrieras obedece al deseo de inmaterialidad y pureza que la religión despierta en el hombre. Especialmente el azul profundo, muy empleado en este arte, provoca el efecto psicológico y casi físico de paz supraterránea, de solemnidad grave y espiritual, como el sonido de un órgano.

El *rojo* provoca lo contrario: es el color material por excelencia, el color de la vitalidad física que lo hace eminentemente corpóreo, con mayor o menor gravedad según se oscurezca hacia el marrón o se aclare hacia el naranja. El tono más empleado por el arte primitivo es un rojo medio, persistente, llamado *cinabrio*, semejante al sonido de una tuba. Este color, convenientemente animado por la luz exterior, se traduce en el texto en un verbo enormemente plástico y preciso, que encontramos en la cita que sigue: (...) *allumant les vitraux où rougeoyait une braise de pierreries*. (Zola, 1888: 989). Combinado con el azul, con el que no tiene ningún punto de contacto físico, se enfría y atenúa, alejándose del espectador.

Las vidrieras, así como el resto del arte sacro, se basan precisamente en esta paradójica combinación que es la misma que la naturaleza nos ofrece en el atardecer, y que provoca los mismos colores secundarios: sobre todo el violeta, que añade cierta sensación de languidez y tristeza: (...) *le vitrail, où les verres rouges et les verres bleus, dominant, faisaient un jour lilas, crépusculaire*. (Zola, 1888: 943).

Rojo y azul emparejados intentan buscar la armonía entre lo material y lo espiritual, armonía que descansa en el principio del contraste, quizá uno de los más grandes del arte.

En definitiva, todo concurre a hacer del interior de la iglesia un espacio irreal, un espacio muy próximo a los creados por los pintores simbolistas, donde no se pintan los objetos, no se pinta su impresión óptica (impresionismo), sino la impresión imaginaria que ejercen sobre el alma del pintor (simbolismo). El color de la luz, sus contrastes, el olor a incienso y cera, el calor, los cánticos, la música del órgano, todo provoca un sentimiento de evasión del aquí y del ahora. Una visión, una alucinación, una fantasía de los sentidos, huérfanos de su pretendida objetividad y fidelidad: *Entre les deux larges rideaux, l'église se creusait, immense, dans une vision surhumaine de tabernacle*. (Zola, 1876: 101).

Cuando Zola repara tan insistentemente en esta pareja cromática, lo que está haciendo, conscientemente o no, es intentar alcanzar por vía estética lo que persigue también ideológicamente: la integridad del yo, la fusión de contrarios, la reconciliación de lo material y lo espiritual.

Pero no podemos concluir esta aproximación a la estética simbolista sin hacer una necesaria mención a *La faute de l'abbé Mouret*, no ya en lo que al Paradou se refiere, estudiado hasta la saciedad, sino a la iglesia, infinitamente menos tratada por la crítica.

Si la iglesia del primer libro es una iglesia recreada desde perspectivas claramente impresionistas, la del tercer libro vira expresamente hacia el

simbolismo más osado. Y de nuevo concurren en esta plástica simbolista la luz y el color. El interior de la iglesia del tercer libro está sometido a los efectos subversores del cromatismo crepuscular y su repercusión lumínica sobre los objetos, creando un espacio alucinatorio que poco o nada tiene que ver con la reproducción objetiva de la realidad, y que hemos denominado *delirio del amarillo*. Se trata de ver las consecuencias simbólicas de una base mimética: una iglesia pintada de amarillo en la que se refleja el sol poniente.

[l'abbé Mouret] broya des couleurs pour donner une couche à la chaire et au confessionnal. (...) L'abbé (...) se plaisait à étaler sur les boiseries une belle couleur jaune avec un gros pinceau. (...) Lorsque le tout fut jaune, le confessionnal, la chaire, l'estrade, jusqu'à la caisse de l'horloge, il se risqua à faire des raccords de faux marbre pour raffraichir le maître-autel. (Zola, 1875: 1435-36).

Las modernas teorías sobre los efectos del color, que se iniciaron a finales del XIX, podrían hoy suministraros una posible interpretación, que ahora proponemos, dada la escasa ingenuidad zoliana en el empleo de los colores.

La iglesia alucinatoria del padre Mouret es una inusual iglesia amarilla. El amarillo, parámetro de los colores claros y cálidos, excita enormemente la vista, llegando incluso a una cierta agresión, parecida al ácido en el gusto⁸, o al agudo en el oído. Un espacio cerrado de color amarillo claro, como la iglesia del padre Mouret, no sólo no tranquiliza, sino que inquieta. Esta inquietud es exactamente el efecto psicológico contrario al provocado por el azul: si éste, como ya dijimos, atrae al espectador, lo sume en la tranquila profundidad de su quietud, el amarillo se lanza brutalmente hacia ese espectador y se desparrama en un convulsivo movimiento excéntrico. Si la serenidad del azul aumentaba al oscurecerlo, la agresividad del amarillo lo hace al aclararlo, tanto más cuanto que es tal la claridad del amarillo, que prácticamente no hay amarillo oscuro.

El tono elegido por el padre Mouret para apaciguar su convulsa mente y su cuerpo desobediente⁹ es el amarillo limón, muy claro, virando un

⁸ Recordemos la cita: (...) *le confessionnal (...) était peint en jaune citron*. (Zola, 1875: 1220).

⁹ *Il y avait, dans le pinceau, un va-et-vient très doux, dont le bercement l'endormait un peu, le laissait sans pensée pendant des heures, à suivre les traînées grasses de peinture*. (Zola, 1875: 1436).

poco hacia el verde. Este matiz se aproxima más, si cabe, al talante del mismo Mouret. Las palabras de Kandinsky como teórico del arte, cincuenta años más tarde, parecen basarse en esta circunstancia:

(...) el amarillo adquiere un carácter enfermizo y abstraído, como un ser humano lleno de empuje y energía que (por circunstancias externas) viera frenado su empuje y su energía. (...) comparado con el estado de ánimo de un hombre, podría corresponder a la representación cromática de la locura. (Kandinsky, 1973: 80-81).

Efectivamente, es el color del padre Mouret, enfermo de amor a su salida del Paradou, desgarrado aún entre el amor y la religión, sometido a penosas luchas internas que no le dejan descansar serenamente. Por eso, en lugar de calmar su ansiedad, esa iglesia amarilla provocará en él verdaderos cataclismos psicológicos, bajo forma de visiones y alucinaciones. *Mille cierges allumés n'auraient pas rempli l'église d'une telle splendeur.* (Zola, 1875: 1484).

A partir de ese momento la realidad no parece otra, es otra, y es el color y la luz el vehículo de esa transformación sustancial. Es la invasión progresiva del sol poniente la que hace de la iglesia un espacio diferente, simbólico, ajeno a la iglesia impresionista de la primera parte. Dentro de esa idea de movimiento creciente podemos volver a destacar una serie de momentos, cada uno de los cuales funciona como un símbolo alucinatorio más, de la mente enajenada del padre Mouret.

1.- La iglesia se hace de oro, oro líquido para favorecer la sensación de avance paulatino e irrefrenable: (...) *des draps d'or étaient tendus; (...) des ruissellements d'orfèvrerie coulaient (...) il devenait le pontife d'une église d'or.* (Zola, 1875: 1484). El poder alucinatorio de la luz del atardecer, sobre la iglesia pintada de amarillo y reflejada en los objetos dorados, hace que las realidades se transformen totalmente: *des chandeliers s'épanouissant en gerbes de clartés, des encensoirs où brûlait une braise de pierres, des vases sacrés (...) avec des rayonnements de comètes* (Zola, 1875: 1484). Espacio y actante se metonimizan, la iglesia es de oro, y el padre Mouret se hace ídolo de oro, símbolo tradicional del pecado del orgullo: *ses pieds, eux aussi, étaient en or (...). Un cœur d'or battait dans sa poitrine d'or (...). Alors, un orgueil immense le ravissait. Il était idole.* (Zola, 1875: 1484).

2.- La inundación continúa, llegando hasta el altar, y con ella la tentación y su poder subversor, similar al de la luz: *l'or montait jusqu'à ses genoux.*

(...) *Le rayon de soleil montait toujours, le maître-autel flambait. (...) Le grondement fauve, derrière lui, se faisait câlin.* (Zola, 1875: 1484-85). La percepción sensorial ha perdido su *fiabilidad*, se ha hecho *rêverie*: *Et il continua sa rêverie.* (Zola, 1875: 1485).

3.- El torrente de oro que engulle la iglesia, transforma los objetos de culto, esos que se repertoriaban miméticamente en el primer libro, en joyas femeninas; los caprichos de la luz sobre los dorados sustituyen a Dios por Albine. *L'or montait de nouveau, ruisselait entre ses doigts. (...) Il emportait les vases sacrés pour les besoins de son ménage (...). Il mettait à son lit de nocés les rideaux de drap d'or de l'autel. Comme bijoux, il donnait à sa femme les coeurs d'or, les chapelets d'or, les croix d'or pendus au coeur de la Vierge et des Saintes.* (Zola, 1875: 1485).

La *rêverie* de la que hablábamos se ha convertido en alucinación, en visión, perdiendo ya todo rastro de consciencia: *Le prêtre était debout, halluciné.* (Zola, 1875: 1487).

El declive de esa alucinación coincide con la transformación cromática de amarillos y ocres en colores más cálidos, anaranjados y rojos, cuya simbología remite al campo semántico del fuego, provocada tanto por el tono y el brillo, como por la delimitación de la mancha: *La nappe de soleil, qui inondait le maître-autel, avait grandi lentement, allumant les murs, d'une rougeur d'incendie. Des flammèches montèrent encore, léchèrent le plafond, s'éteignirent dans une lueur saignante de braise.* (Zola, 1875: 1487).

Una segunda alucinación se apodera del padre Mouret contraviniendo todas las reglas no sólo de una estética impresionista, sino de su naturalismo más elemental, adelantando las recreaciones mágicas e irreales del simbolismo. La invasión de la vida -plantas, animales y hombres-, la generación imparable, recreada simbólicamente sobre el soporte plástico -directo o indirecto- del rojo del atardecer:

l'ardent langage de ces terres brûlées (...) Il passait au milieu de cette *passion (...)* les collines, *chaudes* encore de l'adieu du couchant (...) les mares de terre *rouges (...)* dans le flot de leur *sang (...)* Les lichens, couleur *rouille*, pareils à une lèpre *enflammée.* (Zola, 1875: passim).

Y naturalmente, tras la gama de rojos, la oscuridad creciente de una iglesia vacía, da paso a las sombras que avanzando traen consigo el negro

absoluto: *L'église, brusquement, devint toute noire. (...) La nuit rapidement grandissait.* (Zola, 1875: 1487).

Rastreando el nivel estético en los textos zolianos se puede llegar a reconstruir la evolución misma de la conciencia artística finisecular, que no es otra que la del mismo Zola. Evolución que lejos de terminar en su fase naturalista-impresionista, abre las puertas al mundo del simbolismo, tradicionalmente vetado para este creador.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- * CANTERA, J. (1994): "La vidriera de San Julián el Hospitalario en la catedral de Rouen", in *Revista de Filología Francesa*, 5 -Dossier Flaubert.
- * KANDINSKY, W. (1973): *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral.
- * MALTESE, C. (coord.) (1987): *Las técnicas artísticas*. Madrid: Cátedra.
- * MAYER, R. (1993): *Materiales y técnicas del arte*. Madrid: Blume.
- * NEWTON, J. (1967): "Zola impressionniste", in *Les cahiers naturalistes*, nº 33.
- * PRADO, J. del. (1976-77): "Lectura de *La faute de l'abbé Mouret*. Ensayo sobre la estructura simbólica basada en los colores", in *Filología Moderna*, nº 59-60-61.
- * ZOLA, E. (1959): *Salons* (1876). Ginebra: Droz.
- * ZOLA, E. (1989): *Pour Manet*. Bruselas: Complexe.
- * ZOLA, E.: *Les Rougon-Macquart*. París: Gallimard. Bibliothèque de La Pléiade.
 - *Le ventre de Paris* (1873)
 - *La faute de l'abbé Mouret* (1875)
 - *Son Excellence Eugène Rougon* (1876)
 - *Une page d'amour* (1878)
 - *Le rêve* (1888)